

Terje E. Fredwall

Mellom nærhet og distanse

Om Unn i Tarjei Vesaas' roman *Is-slottet*

Det ligger noe skjørt og nakent over Unn, et drag av styrke og sårbarhet, nysgjerrighet og lengsel som ikke bare griper leseren. Også Siss blir fortryllet av dette «uskjønlege», det «som i hennar auge låg kring heile Unn» (17).¹ «Kva er det med Unn?» undrer hun etter møtet med den nye venninnen (39), et spørsmål som siden glir som et stille ekko gjennom fortellingen og som har fått deler av den tidligste akademiske resepsjonen² til å ta frem karakteristikk som psykopatisk, avvikende, innesluttet og uten livets rett.³ Med årene har denne beskrivelsen av Unn mildnet, og en har i stedet satt henne i forbindelse med begreper som ensomhet, sorg, allmenne pubertetsproblemer og incest.⁴ Likevel møter vi fremdeles tolkninger som presenterer henne som både traumatisert og introvert,⁵ en foreldreløs elleveåring med et negativt morskompleks som, drevet frem av ubevisst dødsdrift, går inn i isslottet og undergangen.⁶

Jeg vil i denne artikkelen forsøke å tegne et noe annerledes portrett av Unn, et bilde preget av styrke og pågangsmot, følsomhet og lengsel, skamerfaring, selverkjennelse og kunstnerisk undring. Vi skal i det følgende se nærmere på hvorfor hun stiller seg utenfor flokken i skolegården, hvordan hun forsøker å åpne seg og sette ord på det vanskelige i møte med Siss, hvordan forholdet til moren og faren preger hennes egen selvforståelse, og om brytningen mellom det apollinske og dionysiske i vandringsen mot og inn i isslottet. Disse synspunktene vil til slutt munne ut i en refleksjon omkring forholdet

mellom distanse og nærhet, rasjonalitet og irrasjonalitet i *Is-slottet*.

Utenfor den støyende normaliteten

Unn er en elleve år gammel jente som nettopp har mistet sin mor og som av den grunn må flytte til en ukjent tante i en fremmed bygd. Første gang vi møter henne, skjer det gjennom Siss' retrospektive tanker. Unn var så sky, fortelles det her. Hun trekker seg unna de andre i skolegården, holder seg for seg selv og nekter å bli med i leken. «Eg kan ikkje» (13), sier hun idet Siss inviterer henne med i flokken, et utsagn jeg i det følgende vil se i forhold til Siss' ledende rolle i skolegården. Siss er hele tiden godt likt av kameratene. Hun «var omtykt» (123), sies det, og barna er vant til at det er hun som er den ledende skikkelsen: «ho var utan vidare den som styrte i fritids-levenet» (11). Det er her verdt å merke seg hvordan fortelleren understreker verbet «styre»: Siss styrer. Hun observerer, trekker i tråder og fremstår på den måten som den dominerende i kameratgjengen. Dette er hun selv bevisst på: «Siss brukte dei evnene ho hadde til å få flokken med seg», kan det for eksempel hete (13f). «Då skolen byrja, samla klassen seg som vanleg kring Siss, både jenter og gutar. Ho kjende godt at ho likte det i år òg, og gjorde kanskje eit og anna for å halde denne stillinga» (10 – uthevet her), sies det et annet sted, mens det i møtet med Unn fortelles hvordan «[h]o hadde gledd seg til å vera den styrande når Unn kom og skulle takast opp» (12).

Det kan av den grunn være interessant å legge merke til hva som skjer idet Siss *ikke* lenger er flokkens leder og styrer. Det første signalet får vi allerede kort tid etter sykeleiet, skildret gjennom et underlig møte med gutten med støvlene. Denne gutten har til nå vært en av dem som ikke har kommet til syne under Siss' ledelse. «Før hadde han alltid vori i bakgrunnen. Aldri ensa liksom, hangi med», heter det om ham (125). Nå er det plutselig han som tar initiativet til å gå bort og vise Siss godhet, noe som tilsynelatende ville vært utenkelig tidligere. Det samme fortelles også om ei av jentene i flokken, den nye «leiar-jenta», som hun betegnende nok omtales som. Første gang Siss er tilbake i skolegården etter Unns forsvinning, hører vi nemlig hvordan denne «såg ut til å ha skaffa seg leiar-stilling på stutt tid» (126). Bare få dager uten Siss som leder, kommer dermed nye egenskaper og sider frem hos skolekameratene, hos mennesker som hun i svært liten grad har lagt merke til før. Mye tyder på at Siss i sin streben etter å styre, etter å være best og på den måten få oppmerksomhet og bli sett, har satt de andre skolekameratene i skyggen. Ja, hun *overser* dem ganske enkelt, ikke med overlegg eller vilje, men på grunn av sin egen oppfatning av å være leder og flink pike:⁷ «I flokken var ein styrar eller to no òg. To som skulle føre ordet i eit slikt høve. *Forundra såg Siss* at den eine var han guten med støvelen, han som ein gong hadde *dukka opp av det ukjende liksom*, og synt henne godhug. No viste det seg at han var bliven ein leiar. Den andre var jenta som straks hadde overteki etter Siss» (181f – uthevet her). Om denne nye lederjenta heter det noen få sider senere: «Siss kjende stråling frå henne, sansa styrken hennar. Den *hadde vori løynd*, men i vinter hadde det sprungi fram i dagen – slik det hadde gjort med den guten med støvelen» (192 – uthevet her).

Om Unn fortelles det hvordan hun helt fra første skoledag plasserer seg utenfor de andre i skolegården, i betraktende avstand til de leken-

de barna: «Ute stod ho ved veggen og var ikkje med i noken leik. Stod såg roleg på dei» (14), en beskrivelse jeg mener delvis kan leses i lys av Siss og hennes rolle i skolegården. Ved å gli inn i leken og den støyende normaliteten blant skolekameratene, ville nemlig Unn på samme måte som de andre blitt en del av Siss' spill om oppmerksomhet og ekko. Slik ville også hun latt seg dominere og styre til å bli én i flokken, og slik ville det blitt vanskeligere å oppnå et tett forhold til Siss. I min lesning plasserer Unn seg dermed ikke bare i utkanten fordi hun er sky og har behov for å sette grenser mellom seg og andre, men også fordi hun på den måten får anledning til å stå på utsiden og observere. Ved å avslå invitasjonen, sier hun nei til å bli en del av flokken omkring Siss. I stedet tar hun selv initiativ til kontakt, og på den måten får hun både regien over det som skjer og legger forholdene til rette for et mer likeverdig vennskap, et møtested der Siss' styremetoder blir brutt og de begge får større anledning til å fremstå som *den de er*. Dette inntrykket blir ikke svakere av at Siss i det følgende reagerer helt i tråd med det vi nå har sett. Etter Unns invitasjon forsøker hun straks å overta regien og kontrollen ved i stedet å be den andre hjem til seg: «Vil du bli med meg heim i dag, Unn?», spør hun nærmest intuitivt, men får et kontant svar tilbake: «Nei. Det er du som må koma heim til meg, elles vil eg ikkje» (16).

Men dette er langt fra hele forklaringen. Jeg tror også Unns avstand til de andre barna – og det jeg omtalte som den støyende normaliteten i skolegården – henger sammen med skamerfaring og opplevelsen av å være annerledes. På den måten beveger fortellingen om Unn seg inn i spenningsfeltet mellom distanse og nærhet, uønskethet og integrasjon, rasjonalitet og irrasjonalitet, frykt for avsløring og behov for bekreftelse – motiver som også vil være sentrale for den videre fremdriften i artikkelen.

Unn viser gjennom hele romanen et sterkt ønske om et tett og nært forhold til et annet

menneke som ser, bekrefter og forstår henne. Dette kommer ikke minst til syne gjennom stol- og sengesymbolet, et symbolpar som til nå har blitt stående ukommentert av den akademiske resepsjonen.

I *Is-slottet* omtales menneskene gjennomgående ut fra synsvinkelen til de to hovedpersonene Siss og Unn: gutten med støvlene får navnet sitt på grunn av den gode gjerningen han gjorde mot Siss; den andre jenta har overtatt Siss' rolle i gjengen og blir dermed kalt den nye lederjenta; den halv voksne gutten blir for Siss stående som et bindeledd mellom barna og de voksne, mellom de som er empatisk til stede, ser og setter ord på det som er vanskelig, og de som er mer tilbakeholdne og leter i det skjulte; moster er Unns tante og omtales dermed også kun som det. Slik sett gir mange av navnene viktige signaler om den betydning figurene har for Siss og Unn. Det er derfor ikke bare bemerkelsesverdig, men også påfallende at skolelæreren gjentatte ganger omtales som et kateter. «Kateteret heldt fram» (79) eller «[h]an på kateteret fortalte» (78), kan det for eksempel hete, og det er nærliggende å spørre: Har også denne betegnelsen en funksjon i forhold til de to jentenes opplevelsesverden?

I Tarjei Vesaas' siste roman, den til tider sterkt selvbiografiske *Båten om kvelden*, fortelles det om mennesker som sitter i stoler og gjør ingen ting: «Stolane er forletne, ingenting vart gjort. Ingen ting skal heller gjerast i morgon – men stolane skal vi fylle og nikkane skal nikkast», heter det i kapitlet som har fått det betegnende navnet «Den forspilte dagen kryp bort på buken» (Vesaas 1968: 103). Vi møter i denne skildringen mennesker, et fellesskap av «skallar», som sitter tilbakeholdne i trygge stoler og hører om andres lidelser og sorg. De vet om hva som skjer, de kjenner til at andre behøver hjelp, men likevel forholder de seg passive og yter ingen innsats. Kapitlet gir en god innfallsvinkel til å forstå hvordan stolsymbolet brukes også i *Is-slottet*. Ifølge *Nynorskordboka* betyr ordet «kate-

ter» både talerstol og bord og stol for lærer, og spørsmålet blir derfor: Hva er det som gjør at fortelleren faktisk flere steder karakteriserer læreren som en stol? Svaret kommer så langt jeg kan se, tydelig frem i replikkvekslingen den dagen Unn forsvinner: «Læraren såg langs radene: – Er det ingen som er veninne med Unn og veit om ho kanskje er sjuk? Ho har ikkje vori borte ein dag sidan vi byrja i haust», spurte han, etterfulgt av følgende karakteristiske og avslørende utsagn: «Er ho så einsam?» (80). Ved på den måten å legge vekt på adjektivet «så», synliggjør han at han allerede visste at Unn var ensom, han var bare ikke klar over hvor stor denne ensomheten var. Av dette blir det tydelig at læreren allerede i lang tid hadde lagt merke til at Unn ikke hadde det bra, at hun var ensom og alene og på den måten behøvde hjelp fra andre mennesker. Likevel gjorde han ingen ting med det. Han plasserer seg i stedet på sidelinjen av hennes liv, som passiv, tilbakeholden tilskuer ved kateteret – skolens, rasjonalitetens og samfunnets lærestol – og lar henne bli værende i sin ensomhet.

Jeg nevner dette fordi denne distanserte og passive holdningen til andre menneskers liv, lidelse og problemer viser seg å være en gjennomgående holdning også hos andre voksne i *Is-slottet*. Og på samme måte som med læreren kommer dette blant annet til uttrykk gjennom fortellingens bruk av interiøret. Siss' foreldre beskrives for eksempel rett som det er i forbindelse med stoler. Far «sat makeleg i stolen sin og var heime», og mor «sat med ei bok som vanleg», heter det om dem (39), og det ligger svært nær å tolke denne skildringen som et uttrykk for at «heime» for far var å sitte godt tilbakelent i stuas lenestol. Det er da også slik Siss finner dem da hun kommer stormende av redsel inn i stua etter springmarsjen fra Unn, «drivande andsloppen og sliten, og med pusten frosen til istappar i den oppslegne kåpekragen» (40). Begge sitter de i stolene, og det eneste de får seg til å si til datteren er et lite: «[e]r det no-

ko, Siss?», etterfulgt av en kort latter (ibid.): «Dei fór ikkje opp i angest ved å sjå Siss og sjå korleis ho såg ut, forsprengd og tilrima. Dei sat i stolane sine og sa roleg: – Kva i all verda, Siss» (39). Også Unns moster, det ensomme, gamle mennesket som «sat der og var blid» (11), knyttes opp mot stolsymbolet – om enn på en tvetydig måte. «Den venlege og pratsame moster såg ut som ho gjerne ville vori med inn til Unn på kammerset. Det fekk ho tydeleg ikkje. Unn klapte av så avgjort at moster vart sitjande i stolen», heter det om henne (20), en beskrivelse som godt synliggjør forholdet til Unn. I denne scenen er det nemlig Unn som passiviserer henne, til forskjell fra Siss' foreldre som selv velger å holde avstand og plassere seg i stolene. Moster viser på den måten både åpenhet, nærhet og uvilje mot å distansere seg. Hun inviterer virkelig Unn til å åpne seg, men jenta avviser dette og plasserer henne i stedet som passiv og sittende tilskuersitt liv. Dette understrekes også av at Unn – både konkret og symbolsk – låser døren for henne (for eksempel 21).

Vi har så langt sett hvordan stoler kan indikere distanse og passivitet hos romanfigurene. Men også sengekantene spiller en viktig symbolsk rolle i *Is-slottet* der de representerer det diametralt motsatte: følelsesmessig åpenhet, empati og ønske om nærhet. I Siss' første samtale alene med moster etter Unns forsvinning, et møte hun fortest mulig ønsker å komme seg bort ifra, ser vi for eksempel hvordan hun automatisk setter seg i en av mosters stoler. Siss har vært redd for alle spørsmålene som skal komme fra moster og gruer seg til å gå inn i huset. Men møtet blir ikke helt slik Siss hadde tenkt seg. Moster setter seg nemlig på sengekanten og overrasker henne med å be den unge jenta selv stille spørsmål – helt ulikt de andre voksne: – Kanskje du gjerne vil spørje eitkvart om Unn, sa ho, du må godt det. – Kva? sa Siss, som hadde seti og herda seg, budd seg på å få spørsmål sjølv» (119). Moster inntar gjennom store deler av denne samtalen en empatisk, lyttende og

åpen holdning, men Siss er likevel engstelig for spørsmål og distanserer seg. Scenen viser på tross av dette at moster er en av de få voksne som virkelig ønsker å involvere seg og ta konsekvensen av å være «inniblanda», som det flere steder heter i romanen (f.eks. 103, 206).

Og med det nærmer vi oss poenget med denne fremstillingen så langt. For i møtet mellom Unn og Siss på Unns rom fungerer interiøret som en viktig indikator på de to jentenes vilje til åpenhet: Unn sitter nemlig i begynnelsen av samtalen på sengekanten, mens Siss – på samme måte som hos moster – plasserer seg reservert i en stol. «Dei måtte tomprate litt før dei kunne koma i gang. Siss sat på den einaste stolen her var og strekte langbuksebeina frå seg. Unn sat på kanten av senga og dingla med føtene i lufta», understrekes det allerede i starten av møtet (21). Og gjennom dette mer enn aner vi hva denne kvelden betyr for den ensomme Unn: I kveld skal jeg åpne meg, er det som hun sier, i Siss har jeg funnet et menneske som jeg ønsker å betro meg til. Hun plasserer seg derfor på sengekanten når den andre kommer til henne, og her blir hun sittende i lengsel etter at Siss skal se og bli kjent med henne. Så kommer Siss, også hun fylt av undring og forventning. Likevel velger hun å sette seg distansert i stolen: «Var her noko farleg? Nei, var vel ikkje det, men ein kjende seg ikkje heilt trygg heller, det var nok lett å forrenne seg» (22), fortelles det. Bare én gang i løpet av denne kvelden setter Siss seg på sengekanten sammen med Unn, og ikke uventet skjer dette i den scenen der de begge spiller seg. Speil og øyne møtes, glimt og stråler skytes mellom dem og det er ikke lenger et Jeg som trer frem: Det er et Vi, et Oss med samme lepper og munn. Og aldri er vel møtet mellom dem fylt av mer åpenhet og nærhet enn nettopp her:

Siss visste ikkje kva som skulle til, men sette seg ved sida av Unn på sengekanten. Dei heldt spegelen i kvar sin kant, heldt han opp for seg, sat heilt stille side ved side, omtrent kinn ved kinn. [...] Dei raude putande

leppene dine, nei det er mine, så likt! Håret på same måten, og glimt og strålar. Det er oss! (25).

Siss og Unn har funnet hverandre. De hadde «stråla einannen inn i auget» (33), og det er som om forskjellene dem imellom viskes ut når de er sammen; det er ikke lenger mulig å si hvem av de to jentene som tenker hva. Det er et stort Vi som opptrer, et homogent Oss som ikke setter grenser mellom Du og Jeg. Det er ikke bare Jeg som nå ser i speilet, det er Vi, og dette Vi tenker de samme grensesprengende tankene: «[V]era med Unn. Alltid», går det for eksempel gjennom Siss (ibid.). «Med ein gong var ho ikkje åleine. Hadde funni noken ho kunne fortelje all ting til», tenker Unn på sin side dagen etter (48). I speilscenen synkroniseres denne følelsen idet ansiktene deres nærmest smelter sammen i et «Det er oss!» (25). Ingen av dem har til nå nære relasjoner til andre mennesker. Siss er riktig nok lederen i venninneflokk, men hun har ikke noe åpent og tett forhold til disse, slik hun heller ikke har det til foreldrene (hun har for eksempel ingen bestevenninne). Unn har bare moster, og heller ikke mellom dem er det noe nært forhold. «Eg veit ingenting eg, ser du, om Unn, anna det alle veit og har sett. Ho fortalde meg ikkje noko, slik var det heile tida», sier moster til Siss (121). I speilet ser Siss og Unn kimen til dette som de begge har gått og lengtet etter: et tett og nært forhold til et sterkt menneske som forstår og ser.

Kanskje er det ikke da så underlig at det i speilscenen nettopp fokuseres på de to tingene både Siss og Unn mest av alt har lengtet etter: å bli sett og bekreftet, konkretisert gjennom øyne og munn?⁸ Dette gjør dem begge fortumlet, og i stillheten etterpå foreslår Unn at de skal kle seg nakne. Gjennom hele denne kvelden er det tydelig at Siss gjør alt hun kan for å bevare kontroll over situasjonen, tilpasse seg det som skjer og på den måten oppfylle det slike venninnetreff pleier å kreve. Problemet er bare at Unn gjentatte ganger bryter dette mønsteret, og Siss blir etter

hvert så redd for at den andre skal si noe som hun ikke klarer å takle at hun rømmer unna problemet ved å gå.⁹ På den måten får ikke Unn fortalt det hun så inderlig ønsket å fortelle denne kvelden. Hun får ikke åpnet seg for Siss, slik hun heller aldri har åpnet seg for moster eller de andre; menneskene omkring henne har jo alle grovt sett havnet i stolene i forhold til henne – enten frivillig eller ufrivillig. Moster blir plassert der mot egen vilje. Siss veksler mellom å sitte på sengekanten og i stolen, mens læreren selv velger å holde seg fullstendig passiv. Det er derfor med et ikke lite snev av ironi vi etter Unns forsvinning får høre hvordan alle med ett kjenner til henne: «Den ukjende Unn, på eit blunk visste alle menneske om henne. Avisene hadde hatt bilete, folk fekk sjå eit spørjande fotografi av Unn frå i sommar», fortelles det (110). For det er først etterpå at bygdefolket virkelig blir oppmerksom på den vesle jenta og viser at de bryr seg. Mens hun lever, opplever Unn bare i liten grad bekræftelse og ekko. Ord som hun mer enn annet behøver å høre, blir ikke sagt, og følelser som hun lengter etter å møte, blir ikke vist – eller får ikke lov til å vises. Tilbake blir hun i stedet stående alene i skamfølelsen, i den iskalde opplevelsen av å være uverdigg og uelsket. Og slik fremstår hun fremdeles i andres øyne som den «ukjende Unn».

Et vilt rop om samvær og trøst

La meg bruke noen avsnitt til å presisere nærmere hva jeg legger i begrepet skam: Skam er en grunnleggende menneskelig følelse, en affekt som berører både vårt selv og våre interpersonlige relasjoner. I dette ligger det en forståelse av at menneskets identitet utvikles i samspillet med andre, i den kulturelle og sosiale sammenhengen den enkelte til enhver tid er en del av. Behovet for å bli bekreftet ligger som et fundamentalt element i menneskets liv, lengselen etter følelsesmessig aksept og ekko. Ethvert menneske vil dermed alltid strekke seg etter

gjensidighet og respons. Skam er opplevelsen av ikke å bli møtt, og av gjentatte ganger å se seg selv som en som ikke fortjener å bli elsket. Slik sett knyttes skammen opp mot menneskets behov for ekko, omgivelsenes blick og den grunnleggende spenningen mellom hvordan en selv ønsker å bli sett og den andres respons. Denne skamerfaringen fremmes og forsterkes ved avvisning og henger tett sammen med den skamfulles møte med de betydningsfulle andre i barndommen. Ifølge den skotske barneterapeuten Donald Winnicott vil nemlig ethvert barn strekke seg etter gjensidighet og respons. De betydningsfulle andres rolle er å gi barnet tilbake til sitt eget selv, de trer frem som et speil der barnet gjennom å betrakte de andres ansikt også ser seg selv (Winnicott 1971). Speiling handler slik sett om både forventning og identifisering, bekreftelse og respons. Svikter de betydningsfulle andre sin oppgave, kan barnet komme til å trekke seg tilbake, isolere seg, oppleve seg uelsket – kort sagt: skamme seg. Redselen for den andres blick trer slik frem som et sentralt kjennetegn ved den menneskelige skamerfaring. På den måten tildeles skam både et relasjonelt og et sosiokulturelt aspekt, der det skamfulle mennesket trekker seg tilbake til isolasjonen, avslørt som en annen enn den en selv eller samfunnet ønsker at en skulle være. Begge disse aspektene klinger med i min tolkning av Unn. La meg utdype dette noe nærmere ved å rette fokuset mot tre motiver som går igjen i samtalen med Siss: forholdet til moren, forholdet til faren og forholdet til seg selv.

Is-slottet plasserer seg tydelig innenfor en samtidig norsk virkelighet der menneskene har bil, aviser, strøm og telefon. Barna går på skole, jentene kler seg i langbukser og har en angitt alder. De voksne har arbeid, de har fritidssysler, bolig og sosial status. På den måten er rammene omkring det som skjer gjennomgående preget av en virkelighetstro realisme, på tross av de lyrisk-symboliske skildringene og innskutte drømmesekvensene. Ettersom teksten utkom i 1963,

krigen ikke nevnes i fortellingen og verken telefon, bil eller langbukser for jenter ble vanlig før på femtitallet, kan det av den grunn virke naturlig å betrakte romanen innenfor rammene av dette samtidige tidsperspektivet. Ser en så dette i sammenheng med fabelens tidsspenn som beveger seg over om lag elleve år, gir det mening å anta at Unn ble født i begynnelsen av femtiårene og at romanens handling utspiller seg tidlig på sekstitallet.

Det fortelles gjentatte ganger at Unn er født utenfor ekteskap. Moren hadde et kortvarig kjærlighetsforhold, sies det, hun ble med barn og valgte å føde det til tross for risikoen for å bli sosialt brennmerket. Denne beskrivelsen er det som svøper seg omkring hele fremstillingen – fra Siss' innledende tanker om venninnen til Unns skjebnesvangre vandring i isslottet: moren som ugift, faren som forlot dem og Unns skamfølelse knyttet opp mot dette.

Statistisk sett ble det i perioden fra 1950 til 1963 født i gjennomsnitt 63 000 barn hvert år i Norge. 2300 ble født utenfor ekteskap (Øyen 1966: 19ff), og disse ugifte mødrene møtte ofte store sosiale fordømmer; samfunnets etiske standarder sa ettertrykkelig at barn skulle fødes innenfor ekteskap, og en kvinne som fødte barn uten selv å være gift, risikerte i stor grad å møte fordømmelse på grunn av umoral. Dette gir sosiologen Else Øyen et godt eksempel på i en undersøkelse fra 1966 som nettopp synliggjør samfunnets «aggresjon overfor denne gruppe avvikere» (op.cit.: 82): «Tradisjonelt blir ugifte mødre betraktet som et sosialt problem i likhet med andre sosiale problemer, som for eksempel alkoholikere eller ungdomskriminelle, syke og gamle. Og foreløpig ser det ut til å være et av de sosiale problemer som vi ønsker å beholde, fordi vi ikke er villige til å foreta en revurdering av vårt verdihierarki og gi avkall på andre sosiale verdier», skriver hun (op.cit.: 164f), og understreker den sosiale stigmatisering som oppstod på bakgrunn av slike brutte seksualnormer.

Unn er på den måten født inn i og oppvokst i en tid og et samfunn der ugifte mødre ble betraktet som avvikere, sosiale problem, syndere og åpenbare overtreidere av seksuelle normer. Å være født utenfor ekteskap ble derfor raskt forbundet med skam. Denne kritiske holdningen ble neppe mindre av at den vesle jenta aldri hadde truffet sin egen far. Riktig nok er det ingen ting i fortellingen som indikerer at bygdesamfunnet trakasserer eller stigmatiserer henne. Likevel vet ryktene raskt å fortelle om bakgrunnen hennes, og Unn ser ut til å være mer enn klar over dette. Dialogen mellom henne og Siss der hun først sier: «Kvifor spør du ikkje etter mor mi?» for så å føye til: «Ho var ikkje gift heller, mor» (22f), bærer så langt jeg kan se tydelig preg av dette.

Men det er ikke bare moren som trer frem som et sentralt tema i samtalen mellom Siss og Unn. Også forholdet til faren trekkes frem, ja, hele tre ganger sier hun at hun aldri har sett ham – tre ganger i løpet av den forholdsvis knappe dialogen som utspiller seg på Unns rom (23; *ibid.*; 29). Hver gang gjentas frasen med identisk de samme ordene, som et repeterende og sårbart ekko fra en følelsesverden hun aldri tidligere har delt med andre (jf. 30). Ytre sett inneholder utbruddet en konkret – om enn skjor – konstatering av at hun faktisk aldri har sett faren sin. Det ble aldri et seriøst og langvarig kjærlighetsforhold mellom foreldrene, men et flyktig og punktuelt bekjentskap som symbolsk kommer til uttrykk gjennom bilen. Far hadde bil, sies det, han dro av gårde før Unn ble født og siden hadde ingen sett noe til ham. Dette er den utvendige siden av utbruddet. Men ordene rommer også noe mer, en dypere og mer sårbar dimensjon som forsterker skamfølelsen hennes. Innrømmelsen inneholder nemlig vel så mye en visshet om at faren heller ikke har fått sjansen til å se og bli kjent med *henne*. Ved at far og datter aldri har møttes, har Unn dermed heller ikke fått svar på spørsmålet: Vil le han ha funnet meg elsk-verdig hvis han hadde

lært meg å kjenne? Denne undringen kommer i min lesning tydelig til uttrykk litt senere i samtalen når hun bruker adverbet «kanskje» til å understreke denne uvisse farskjærigheten. «Hadde far vori å finne, så hadde eg vel ikkje komi til moster, kanskje», sier hun (*ibid.*), en adverbial tilføyelse som synliggjør hele hennes tvil: Hun *vet* jo ikke om faren hadde elsket henne og dermed latt henne bo hos seg – hun bare håper det. Den i egne øyne så iskalde mangelen på positiv bekreftelse, får dermed igjen spillerom. Og som vi husker: Skamfølelsen henger tett sammen med opplevelsen av ikke å være elsket og verdig.

Det er først i møte med den jevnaldrende Siss at Unn føler seg sett, og både invitasjonen, sengesymbolet og de ytre replikkene understreker hvor veldig hun ønsker at dette skal bli et tett vennskap. Som vi nettopp har vært inne på, sitter Unn gjennom hele møtet på sengekanten, et symbol for åpenhet og ønske om kommunikasjon. I tråd med dette forsøker hun da også å fortelle venninnen om seg selv. Mye tyder på at hun her kommer inn på de temaene som dominerer skamfølelsen hennes. «Ho var ikkje gift heller, mor» (23), «[v]eit du noko om far min?» (*ibid.*), «[e]g veit ikkje om eg kjem til himmelen» (32), sier hun, tre setninger som uttrykker nettopp disse elementene: forholdet til moren, faren og seg selv. Både symbolsk og konkret prøver hun på den måten å kle seg naken for Siss, et forsøk som skremmer den utrygge venninnen.

Både avkledningsscenen og speilscenen har ofte blitt tolket som seksuelt ladete situasjoner, som en pubertal nysgjerrighet som både skremmer og forundrer de to jentene. Den seksuelle betoningen er i seg selv ikke så underlig, siden det å være i naken i vår vestlige kultur ofte blir satt i sammenheng med seksuell intimitet, berøring og kroppslig nærhet. Jeg tror likevel Unns opptreden har en mer symbolsk funksjon. Symbolsk sett handler nemlig nakenhet om å blottstille seg selv psykisk, om å ta av seg den

sosiale og følelsesmessige beskyttelsen som klærne gir og på den måten vise seg frem *slik en er*. Denne tolkningen støttes dessuten av fortellingens senere bruk av uttrykket. Morgenens etter våkenatta har nemlig Siss fått høre at hun i feberfantasier har snakket i søvne, og det formelig bruser gjennom henne: «Kva var dette? Med eitt var ho som naken og drog over seg. – Kva har eg? Ho måtte dekke over med eitkvart, måtte setje i med noko. – Unn er ikkje død!» (106f). Slik jeg forstår nakenhet her, markerer det en følelse av å ha utlevert seg, en opplevelse av å være utilsørt og på den måten ha synliggjort sider av seg selv som en helst ikke ville ha gjort kjent. Det er derfor mye som tyder på at det ikke er av seksuelle grunner Unn viser seg naken. Snarere gjør hun det for å se om Siss aksepterer den avkledd og utilsørte Unn, symbolsk forstått den personen hun innerst inne er. At dette henger sammen med skamfølelsen og det vanskelige andre, indikeres dessuten både gjennom at hun blir rød i ansiktet og at stemmen fordreies. Så du noe på meg? spør hun derfor – «med auga rett på Siss» (30). Innenfor symboltradisjonen blir øyet ofte betraktet som en bro mellom den indre og ytre virkeligheten, der det uttrykker sannheten om personenes indre – om hvordan en tenker, opplever, erfarer og føler. På den måten fremstår avkleddningsscenen som nok et eksempel på at Unn behøver positiv bekreftelse og akseptering. Samtidig viser det hennes ønske om åpenhet, om behovet for å sette ord på og synliggjøre sin egen skamfølelse og om opplevelsen av å være uønsket. Dette blir bare forsterket av at den nettopp siterte scenen går over i at hun finner frem to fotoalbum. Alle bildene som nevnes her refererer seg til fotografier av henne selv, moren eller faren, og jeg mener det er plausibelt å sette også dette i sammenheng med forsøket på å vise Siss hvem hun er. Det er videre interessant å legge merke til at det er i denne situasjonen, idet de sitter og kikker på bilder fra hennes egen barndom, at hun forsøker å språkliggjøre dette hun

aldri tidligere har fortalt til noen: den nagende følelsen av at hun ikke er god nok for å komme til himmelen (30ff). I *Is-slottet* finner vi slik sett en tydelig kobling mellom Unns skamfølelse, etiske refleksjon og tro på at hun ikke kommer til himmelen – symbolet for det fullkomment gode liv. Denne koblingen er ikke uvanlig. I de undersøkelser som er gjort av folkereligiositeten i Norge, den form for religiøsitet som finnes blant folk flest, registreres det nemlig en tydelig tendens til å knytte etiske attributter til himmelforståelsen. I denne folkereligiositetens trosunivers fremstår himmelen som et sted en må fortjene å komme til, et hinsidig paradys for dem som kan vise til riktig livsførsel, velmente gjerninger og indre verdighet. Både i Unns utsagn til Siss – utbruddet «Eg veit ikkje om eg kjem til himmelen» – og i møtet med det ransakende lysøyet, finner vi tydelige spor av en slik forståelse. I denne forestillingsverden knyttes det nære forbindelser mellom håpet om en himmel og følelsen av at en selv ikke har gjort seg fortjent til å komme dit.

Det apollinske og dionysiske

Vi har så langt sett hvordan Unn stiller seg utenfor flokken, hvordan hun plasserer seg betraktende til det som skjer i skolegården og hvordan dette både kan ses i sammenheng med skamerfaringen og ønsket om å ha et tett venninneforhold til Siss. Vi har videre fått høre hvordan hun forsøker å sette ord på det som er skambelagt, irrasjonelt og vanskelig og hvordan dette fører til at Siss rømmer unna i forvirring. Disse perspektivene trer unektelig frem i et fascinerende lys når vi i det følgende skal rette oppmerksomheten mot Friedrich Nietzsche og hans forståelse av Apollon og Dionysos, grekernes to guder for kunst. I den tyske filosofens ungdomsverk, *Tragediens fødsel*, springer nemlig kunstens liv og utvikling ut av den grunnleggende motsetningen mellom det apollinske og det dionysiske: mellom drøm og rus; beh-

skelse og impulsivitet; måtehold og grensesprengning; begrep og musikk; den ytre verden og den indre bevissthet; distanse og nærhet; orden og oppløsning; selverkjennelse og selvfor-glemmelse – brytninger som også spiller en betydningfull rolle i *Is-slottet*.

Friedrich Nietzsche illustrerer den dynamiske motsetningen mellom det apollinske og dionysiske gjennom en beskrivelse av den bildende kunst, som hovedsakelig er apollinsk, og musikken, som hovedsakelig er dionysisk. Kort oppsummert knyttes Apollon i denne fremstillingen til det skulpturelle og avgrensede, til alt som er anskuelig, endelig og atskilt; han er guden for beherskelse, måtehold og orden, selverkjennelse og individualisering – en skinnende lysgud med øye som solen. Disse aspektene kommer til uttrykk gjennom drømmen og den indre fantasiverden. Gjennom drømmens billedverden tyder det apollinske mennesket livet, drømmen gir det mulighet til å gripe den tilsynelatende virkeligheten i betraktende avstand, og i denne beherskede distansen settes det i stand til å forstå livet og seg selv:

Apollon trer oss [...] i møte, som guddommeliggjørelsen av det individualiserende prinsipp, det som alene fullbyrder det stadig fornyete mål for den ur-éne: forløsningen gjennom det tilsynelatende. Guden viser oss med sine opphøyete geberder hvorledes hele vår kvalfulle verden er nødvendig for at individet skal bli drevet til å utvikle den forløsende visjon og slik bli sittende i sin vuggende båt, rolig midt på havet, hensunken i betraktningen. Hvis denne guddommeliggjørelse av individuasjonen blir oppfattet som en handlingsanvisning med sine forskrifter, kjenner den bare én lov: individet. Det vil si at den kjenner overholdelsen av individets grenser, måteholdet i hellensk betydning. Som moralsk guddom krever Apollon måtehold av sine egne, og selverkjennelse for å kunne holde måten (Nietzsche 1993: 49).

Mot dette står Dionysos, blodets, vinens og vårløsningens guddom – kilde for det overstrømmende, grenseløse og nærværende. Disse dionysiske strømningene kommer ifølge Nietz-

sche klartest til uttrykk gjennom rusen, en ekstase som ikke bare springer ut av alkohol og narkotiske stoffer, men også musikk, dans og vårløsning. I denne kunstneriske virkelighet av beruselse og ekstase går den dionysiske berusingskunstner opp i det kollektive; gjennom dette føres han bort fra det individuelle og inn til en forening med fellesskapet – og i en slik opplevelse av enhet og nærvær settes han i stand til å bli en del av noe større enn seg selv. Faren ved denne beruselsen er at mennesket glemmer eller utsletter seg selv. For som Nietzsche understreker: «Når disse krefter blir som sterkest, svinner det subjektive i full selvfor-glemmelse» (op.cit.: 40).

Det er idet det apollinske og dionysiske forenes og trer inn i en dynamisk og balansert vekselvirkning at den greske tragedien oppstår. Og det er i dette samspillet, i tilskuerens medlidenhet og identifisering med den tragiske heltens undergang, at mennesket settes i stand til å bære livets lidelser. Kunsten tildeles på den måten både en forsonende og forløsende dimensjon: «I denne høyeste fare for viljen nærmer seg kunstneren som en god fé med sin trylledrikk. Hun alene klarer bøyne disse tanker på det ekle, det forferdelige eller absurde ved tilværelsen, om i forestillinger vi orker holde ut. Slik får vi da det *opp-høyete*, som den kunstneriske temming av det forferdende», skriver Nietzsche (op.cit.: 63).

Det vil gå langt utenfor artikkelens rammer å gi en adekvat analyse av det apollinske og dionysiske relasjon til Siss, men la meg kort peke på følgende: I antikken ble treblåser-instrumentene (auloi) med sin intense og varme klangkarakter satt i nær sammenheng med kulten omkring Dionysos,¹⁰ instrument som både utgjør navnet på *Is-slottets* tredje hoveddel «Treblåsarar», og som har en åpenbar psykologisk forløsende funksjon i forhold til Siss' situasjon. Kobbelen mellom Siss og den begynnende rusen som sprer seg i henne (gleden over på ny å vende tilbake til fellesskapet), vårens frembrudd og vannmassenes overstrømmende bevegelser, sam-

menhengen mellom drøm og dikt i kapitlet «Draum om nedsnødde bruer» og Siss' begynnende (men langt fra fullkomne) forløsning gjennom barnas, den halv voksne guttens og mosters tilstedeværelse og identitetsformende opptreden, spenner videre sterke tråder mellom Siss og det apollinske/dionysiske. Det er også verdt å merke seg en betydelig kompositorisk likhet mellom tragedien, slik den kommer frem hos Nietzsche, og *Is-slottet*. «Tragedien», forklarer Peter Thielst, «består [...] af en unik forening af ord og musik, betydninger og rytme, som gensidigt støtter hinanden og fører en dramatisk udvikling frem til forsoning. Tragedien veksler mellem korsange og dialog – musik og replik, idet musikken ikke er instrumental, men ligger i de lyrisk-rytmiske korsange, der omslynger replikkernes handlingsgang, men ikke selv på samme måde er en del af den episke handling» (Thielst 1997: 87). En liknende veksling mellom epikk og prosalyrikk, realistisk beretning og suggestive, lyriske innslag er et karakteristisk trekk ved *Is-slottet* – ja, det er som Brit Sørille påpeker i sin hovedoppgave: «Oppbygningen av *Is-slottet* minner om en symfoni: temaene blir introdusert og spilles så i forskjellige variasjoner. Glir ut, kommer tilbake, sterkere eller svakere, i kortere eller lengre perioder. I *Is-slottet* er de prosalyriske partiene slike musikalske innslag. De kommenterer og underbygger det som nettopp har skjedd, og de motiverer den videre handlingen» (Sørille 1992: 78).

Jeg lar dette ligge her. Men også for Unns vedkommende er trådene til det apollinske og dionysiske mange og lange. Dette kommer ikke bare til uttrykk gjennom beskrivelsen av hennes isolasjon, betraktende tilbaketrukkethet og møtet med Siss. Vi ser det kanskje aller tydeligst i vandringen mot og inn i isslottet.

Inn i isslottet

Isslottet er romanens hovedsymbol, det ypperste uttrykket for kulden og den harde vinteren.

Konkret møter det oss som en tilfrosset foss, en iskonstruksjon formet av den strenge høstkulden som hadde vært. Som et lavmælt ekko ligger slottet der og truer gjennom hele fortellingen; det møter oss indirekte gjennom den knakende isen i romanens aller første sider og trer deretter mer og mer frem i all sin grusomhet og prakt. Det er isen som i begynnelsen lokker Unn til å se isslottet: «Bom! sa det og braka borte i den svartblanke stålisen på vatnet. Det var bra! Det gav henne løysinga. Ho visste straks kva ho skulle: Ho ville gjera den is-turen. Heilt åleine» (46). Denne lokkingen fører til den første vage beskrivelsen av isslottet: «Der var ein foss einstad derborti som hadde bygt opp eit uvanleg berg av is ikring seg i denne lange harde kulde-bolken. Det heitte at det såg ut som eit slott, og ingen kunne minnst at det hadde vori slik før» (47). På den måten bringer fortelleren oss nærmere og nærmere den lokkende isformasjonen. Vi får stadig mer kjennskap til hva den konkret er før vi til slutt står der og ser den med Unns øyne. Dette møtet er veldig og mektig:

Unn såg ned i ein trollheim av små tindar, takkvelvingar, rima kuplar, mjuke bogar og forvirra kniplingsverk. Alt var is, og vatnet spruta mellom der og bygde stadig vidare. Greiner av fossen var avleidde av is og fór i nye leier og laga nye ting. Alt skein. Sol var ikkje komi, men det skein isblått og grønt av sitt eige, og døds kaldt (55f).

Slik skildres isslottet, og vi får allerede her den første følelsen av at dette er noe mer enn et konkret naturfenomen. Det ligger noe eventyrlig over selve beskrivelsen, en trolsk virkelighetsskildring som gir assosiasjoner til folketradisjonens fortellinger. Denne følelsen blir bare sterkere og sterkere etter hvert som historien fortelles. Isslottet er en trollheim, sies det, et trolldomsslott der isveggene lå himmelhøye og vokste «med ho tenkte på dei» (57). Når Unn kommer nærmere, er det sju ganger større enn hun først hadde trodd (ibid.), en må gjennom

tre daler for å komme frem (199), det er sju rom i slottet, og det sies at Unn beveger seg i et «eventyr-lende», «sølvblank av rim» (53f). Assosiasjonene til eventyrets verden er med andre ord mange. Slik mer enn antyder fortelleren at vi har glidd over i en skildring som ikke lenger kun skal forstås realistisk, men også symbolsk. Unn befinner seg ikke bare i et virkelighetstro vinterlandskap, hun har beveget seg inn i en tilværelse der det mytiske og realistiske glir tett i sammen og driver et glidende vekselspill: «Ho stirde med oppspilte auge inn i eit framandtt eventyr» (60). Det er derfor betegnende hvordan vandringen mot fossen mer og mer fremstår som en drøm. «[H]o var her liksom i ein god draum. Av så enkel ting kunne ein god draum laga seg», heter det første gang (52). Litt senere får vi høre hvordan elva kom mot henne, «så blidt som glidande i ein draum» (53). Slik virker det som om den vesle jentas fantasi får stadig større spillerom etter som vandringen pågår. I denne eventyrverdenen med egne regler og lover trer Unns meddiktende evner tydelig frem. Rett etter at hun har beveget seg ut på isen, hører vi for eksempel om hvordan hun legger seg ned og får øye på en fisk. «[E]in visste då så godt kva den vesle fisken skulle. No var han alt der nede og *fortalde*, kunne ein innbille seg» (51 – uthevet her). Litt senere skildres det hvordan den store elva «skylte gjennom henne og bar henne og *sa* noko til henne» (52 – uthevet her). I avsnittet etter beskrives det hvordan hun trodde hun kunne «høyre fossen, den fjerne duren» selv om hun vet at en egentlig «ikkje kunne høyre fossen herfrå» (53). Senere får vi også høre hvordan isveggene vokste foran henne «med ho tenkte på dei» (57), og hvordan rommene ropte på henne når hun var kommet inn (61). En rekke slike små antydninger i løpet av noen få romsider får oss dermed til å ane: Unn dikter. Vi møter et blikk fylt av kunstnerisk undring og nysgjerrighet, omgivelsene og inntrykkene tar form som estetiske opplevelser, og i dette apollinske drømmeskinn drives

hun nærmere og nærmere isslottet. Det er av den grunn ikke overraskende at denne frosne fossen inntar form som en isskulptur, et glitrende, frossent kunstverk av «små tindar, takkvelvingar, rima kuplar, mjuke bogar og forvirra kniplingsverk» (55f). Skulpturen og det fastformete er jo nettopp ett av Apollons meste karakteristiske uttrykk.

I møtet med dette mektige synet blir hun fortrollet, ja, «[h]o var komen i ein rus» (57), fortelles det, og det er denne dionysiske rusopplevelsen som fyller henne når hun begir seg mot og inn i det magiske slottet som står fremfor henne. Idet hun først får øye på det, får vi høre hvordan hun allerede var så fortrollet at hun ikke sanset noen fare. Dette inntrykket forsterkes videre i skildringen av hennes respons på «redsle-stupet» (50) under vannflaten og fosse-stupet (56) foran henne. I det første reagerer hun med gru og redsel, i det andre med et jublende gledesrop, noe som i min tolkning understreker hvordan slottets fortrollende kraft er i ferd med å beruse henne.

Kenneth Chapman peker allerede i sin bok *Hovedlinjer i Tarjei Vesaas' diktning* på bergtakingsmotivet og de folkloristiske trekkene ved *Is-slottet* (Chapman 1971: 187). Denne antagelsen er senere blitt utdypet og forsterket i Eivind Herredsvelas hovedoppgave fra 1972 og i en artikkel av Dagne Groven Myhren fra 1987. Bergtakingsmotivet er et velkjent fenomen i norsk folketradisjon, og en finner det igjen i både sagn, folkeviser og eventyr. Karakteristisk for disse fortellingene er at de ofte knytter seg til ensomme, folkesky mennesker som driver rundt i øde landskap «åleine med tankane, sute- ne og dagdraumane sine» som folkloristen Svale Solheim uttrykker det (Solheim 1952: 475). Det er mye som tyder på at *Is-slottet* her kan leses opp mot både Nietzsches forståelse av det dionysiske og tradisjonell norsk folklore i form av bergtaking – uten at dette behøver å stå i motsetning til hverandre. Både ved bergtaking og det dionysiske trylleri (som Nietzsche kaller

det) blir nemlig menneskene så beruset eller vrangsnudde at de mister alle perspektiver på rett og galt og godt og ondt; etter hvert glemmes den gamle verden en før hadde vært en del av, det «farne liv», som det heter i *Is-slottet* (60), og det er dette som skjer med Unn: «Ho visste òg at i slott hørde det til med slike rom som dette – ho var trolle og fortrolle no, og let det som hadde vori, ligge att bakom. I denne stunda tenkte ho på slott» (58f). Gjennom disse linjene ser vi hvordan fortrollingen påvirker henne. Det pekes for det første på at slottet som hun befinner seg i er innenfor en mytisk tradisjon der visse lover gjelder («ho visste òg at i slott hørde det til med slike rom som dette»), det konstateres at isformasjonen har lokket henne til seg og fått makt over henne («ho var trolle og fortrolle no»), og denne fortrollingen gir seg utslag i at hun begynner å glemme («let det som hadde vori, ligge att bakom»). Uten tanke på konsekvensene får den berusede, dionysiske fortrollingen henne til å bevege seg inn i den frosne fossens første, smale ganger – for som det heter: «Det var eit trolldoms-slott. Her måtte ein prøve å koma inn såsant der fanst inngang! Det var sikkert fullt av rare gangar og portar – og inn der måtte ein. – Det såg så merkeleg ut at Unn gløynde all ting anna framfor is-palasset. Inn her var det einaste ho sansa» (57).

Denne tolkningen må likevel nyanseres litt. For vandringen mot og inn i isslottet skjer ikke bare på grunn av forlokking og selvforglemmende beruselse. Det er også tydelig at Unn virkelig *ønsker* å oppsøke isslottet, båret frem av ønsket om katharsis.¹¹ Ja, hun har nærmest en forestilling om at virkeligheten skal fortone seg på en ny og annerledes måte etter denne turen: at møtet med egen skamerfaring, sårbarhet og lidelse kan føre henne til en annen måte å leve på, en hverdag der hun kan oppleve fred med seg selv og vennskap med Siss. Like før hun for første gang får øye på isformasjonen, fortelles det nemlig:

Ho tenkte liksom på trass: Eg ville ikkje dette! Men ho ville. Det hekk saman med Siss. Det var det einaste som var rett, endå det var ulovleg og gali. Aldri i verda gjekk det an å snu no. Det hekk saman med Siss og alt det gode som skimta fram heretter. Snudde ein seg ifrå dette, gjekk ein tilbake frå det som dura dernede og vende heim att tomhendt, ville det kjennast som eit gap av sakn, av noko ein aldri fann att. (54f)

Møtet med den frosne fossen og vandringen inn i de trange isgangene må slik sett forstås som både et uttrykk for dionysisk rus og selvfor-glemmelse og det apollinske ønsket om selverkjennelse, innsikt og harmoni – det Nietzsche omtaler som den apollinske forløsning gjennom det tilsynelatende (Nietzsche 1993: 49). Det er her interessant å legge merke til at alle de rommene hun kommer inn i er grønne. Ikke mindre enn ti ganger brukes ordet grønt i forbindelse med vandringen mot og inn i isslottet: «[H]o tenkte på rom etter rom i et grønt is-slott, og at ho måtte inn i kvart eitt av dei», kan det for eksempel hete (59). Grønnfargen er tradisjonelt sett et svært tvetydig symbol der det både kan stå for liv og død, håp og undergang. Innenfor vestlig kristen symbollære representerer grønt for eksempel håpet om forløsning, mens det i folkelig tale kan stå for både umodenhet, uerfarenhet, dumhet og naivitet. Grønt er dessuten også eventyrskikkelsens farge. Slik sett får Unns vandring i isslottet et mangefasettert skjær over seg, der det både kan føre til liv og til undergang. For velger en å se grønnfargen i lys av det som ellers sies om isslottet (isslottet omtales jo blant annet som døds kaldt (56) og stille som døden (58)), er det for eksempel nærliggende å betrakte den som et varsel om noe truende, et underliggende symbol på den uvitenhet og uerfarenhet den unge jenta viser når hun alene begir seg på eventyrvandringen inn i isformasjonen. Samtidig kan det grønne også synliggjøre det som er Unns tilsynelatende ubevisste mål med turen: håpet om forløsning og renselse. Slik sett kan symbolet tre positivt frem for Unn selv, mens det for leseren blir et stadig mer ty-

delig varsel om døden. Dette dødssignalet understrekes også av isskogen i slottet. De to første rommene Unn kommer inn i har begge vært tomme, men idet hun beveger seg inn i det tredje, legger hun straks merke til en forsteinet isskog som både fascinerer og skremmer henne. «Alt var steinhard is. Alt var framandt. Men det svara ikkje, og det var ikkje rett. Ein kvakk ved slikt, og kjende seg i fare. Skogen vart uvenleg. Romet var staseleg utan måte, men det var uvenleg og det skremde henne» (60). I sin store Dante-kommentar *Reisen gjennom helvete* forteller Trond Berg Eriksen om hvordan franske ridderromaner ofte brukte skogssymbolet «for å markere overganger til stedløse fiksjoner og eventyr», og han viser hvordan denne tradisjonen spiller med når Dante lar *Den guddommelige komedie* åpne med følgende verselinjer: «Midtveis på livets sti, som vi skal vandre, / jeg fant meg inne i en dunkel skog, / fordi jeg fra den rette vei var veket» (Eriksen 1994: 24). Disse linjene ligner svært mye på den situasjonen Unn befinner seg i. Som Dante har også hun brutt av fra veien. Også hun begir seg ut på en vandring og befinner seg til slutt i en skog, en kald og forsteinet isskog i det indre av isslottet. Unns opplevelse knyttes på den måten igjen til eventyrets og fiksjonens verden, et perspektiv som blir særlig interessant når Unns isskog nettopp beskrives som «eit framandt eventyr» (60). Dette er med på å forsterke leserens opplevelse av at den unge jenta befinner seg i en truende og dødelig verden, en mytisk og estetisk tilværelse full av dødsaninger og undergangskrefter.

Fortrollingens evige søvn

Mens de første rommene hun møter er faste og iskalde, bestående av skulpturaktige, apollinske «lysbjelkar» (57) og «is-søylar» (58), kommer hun i det femte rommet inn i et dionysisk «gråtar-rom», et sted fylt av bevegelse og dryppende vann som «tipla og gret» (62). Og det er her,

omgitt av de rennende vannmassene, at hun vrenger av seg kåpa som hittil har holdt henne varm. Det eneste som nå gjelder er å komme seg bort, opplevelsen av å være i det sildrende gråte-rommet blir for sterk til at hun orker å være der, og hun beveger seg derfor videre. Kaldt, frossent og stille møter det neste rommet henne, helt forskjellig fra det forrige hun var i, og det er i denne tilværelse av apollinsk stillhet og orden at hun forstår at isslottet er noe mer enn en iskonstruksjon. Det er også hennes eget sinn som hun her står ansikt til ansikt med, en utkrystallisering av de vanskelige opplevelsene hun har stridt med – de følelsene som har formet hele hennes selvforståelse og som knytter seg til både selvbilde, foreldre og skolekamerater:

Ja! med eitt skjøna ho det, no såg ho det tydeleg for seg: Det var ho sjølv som gret så stridt der inne. Kva det var for, sansa ho ikkje, men det var ho sjølv som baska i sin eigen gråt. Ikkje meir å tenke på. Var berre ein stans ved døra i det same ho steig inn i det reinsoppte grønlysande romet her. Her fanst det ikkje ein droppe i taket og fosseduren var avdøyvd, her var som skapt til å *rope ut* her, om ein hadde noko, eit vilt rop om samvær og trøyst (63f).

Vandringen mot isslottet blir slik sett hennes måte å nærme seg sin egen skamerfaring på, en jakt etter selverkjennelse, og i dette møtet er det så hennes ville rop om samvær og trøst stiger frem. Unn har også tidligere ropt i isslottet, men da har ropet vært det nøytrale «hau!». For som det heter: «Ho ropte ikkje Siss! i den skumme gangen, ho ropte hau! Ho tenkte ikkje på Siss i denne uventa fortrollinga, ho tenkte på rom etter rom i eit grønt is-slott, og at ho måtte inn i kvart eitt av dei» (59). Det er først når hun står i det stille, apollinske sjette rommet at hun roper på Siss og tenker på konsekvensene av hva hun har begitt seg inn i:¹² «Kvifor er eg her? kom ho på, medan ho gjekk fram og tilbake. [...] Ho sansa den lammande frosten herinne. Kåpa låg att einstad, det var det. No fekk

kulden bora seg inn i kroppen som han ville» (64).

Denne resignasjonen får henne til å gå inn i det neste rommet, det sjuende og siste rommet i isslottet – et rom med dryppende istapper og silende vann. Og det er da det skjer: Først hører hun musikk, dionysiske, berusende toner: «Dropane byrja å spela for henne [...] – og der var song i det, einstonig og uavlateleg, plim-plam, plim-plam» (67f). Like etter dukker øyet opp, et lysende is-øye som stråler ned på henne. Det er naturlig å tolke dette øyet som nok et uttrykk for det apollinske; Nietzsche omtaler jo Apollon nettopp som en skinnende lysgud med øye «som solen» (Nietzsche 1993: 39). Samtidig mener jeg at det også er plausibelt å sette dette symbolet i sammenheng med kristendommen og dens gudsbilde. Den vestlige kunsttradisjonen har blant annet på bakgrunn av Platons fremstilling av Apollon som den øverste guddom, latt den greske guden tre frem som sol eller øye, symboler som også står sentrale i kristendommen. Dette har ført til at en rekke billedkunstnere valgte å fremstille Kristus-figuren i skikkelse av Apollon (Graziani 1992: 106). Kunstnerisk sett er det dermed lang tradisjon for å knytte Apollon og Kristus sammen, noe jeg mener også langt på vei finner sted i *Is-slottet*. I kristendommen er øyet både symbol for Guds treenighet og hans allestedsnærværelse og allvitenskap. Videre symboliserer lyset guddommen og det gode og står i nær sammenheng med ord som liv og frelse. Det er derfor interessant at Unn dør innhyllt av lys fra et stort og ransakende øye og at Siss finner henne badet i dette lyset også flere måneder senere, «[p]rydd som til den største fest» (147). I vestlig kristen tradisjon fremstilles himmelen som en stor fest, et stort bryllupsmåltid med festkleddede mennesker (jf. Matteusevangeliet 22; Johannes åpenbaring 19). Dette blir stående i sterk kontrast til hennes tidligere omtalte forestilling om at hun ikke kommer til himmelen; Unns skamerfaring verbaliseres jo nettopp gjennom dette utsagnet

til Siss. Koblingen mellom lys, skam og similen fest indikerer her snarere at det guddommelige og Unn er forsonet, og at hun har fått del i den himmelen hun ikke trodde hun var verdig til.

Det er videre bemerkelsesverdig hvordan Unn i møte med øyet ikke lenger frykter for å bli sett; redselen for den andres blick er som nevnt skamerfaringens mest karakteristiske uttrykk, en opplevelse vi også finner igjen hos Unn. Vi ser det i skolegården, i møtet med moster, delvis i samtalen med Siss og i vandringsen mot og inn i den frosne fossen: frykten for å bli sett og avslørt som den hun *egentlig* er. Det er først etter selverkjennelsen og verbaliseringen av det ville ropet om samvær og trøst at denne opplevelsen forsvinner. «Her er eg», sier hun og stiller seg ansikt til ansikt med det guddommelige. Det altseende øyet kjennes ikke nærgående lenger, og hun er heller ikke skamfull over seg selv. «Auget stod mot henne og gav på med meir lys. Men Unn såg fritt mot det, let det vide seg så mykje det ville, let det granske seg så nærgående det skulle vera, ho var ikkje redd det» (69). Jeg tolker dette som et uttrykk for at Unn og det guddommelige er forsonet. Den vesle elleveåringen opplever å bli møtt av det ultimate øyet, av et ransakende blick som ser og *får se* henne – og med ansiktet vendt mot det forsonende lyset glir hun inn i bevisstløsheten. Dette skjer samtidig med at dråpene spiller høyere og høyere, rommet begynner å danse fremfor henne, og vi ser hvordan både det apollinske og dionysiske, for første gang i isslottet, opptrer sammen. Både musikk og dans er karakteristiske trekk ved det dionysiske, og ikke ulikt det som skjer i speilscenen på Unns rom, trer hun inn i en verden av glimt og stråler: «Imellom henne og auget kom dei fallande dropane i forte glimt, medan dei laga den einstonige musikken sin» (70). Sitende slik, med beina tett oppunder seg, er det hun dør. Kulden oppleves ikke kald mer, lyset er ikke lenger truende – og i denne tilstand av selvforglemmelse og forsoning beveger hun seg

langsomt inn i fortrollingens evige søvn, døden.

Mellom distanse og nærhet, rasjonalitet og irrasjonalitet

Dette vekselvirkende samspillet mellom det apollinske og dionysiske i *Is-slottet* reiser en rekke problemstillinger, spørsmål som beveger tolkningen inn mot temaer som liv, kunst, erkjennelse og moral – kort sagt: til det filosofiske spenningsfeltet mellom estetikk og etikk. Det er ikke plass til å gi en uttømmende analyse av denne brytningen her. I stedet vil jeg konsentrere fremstillingen omkring to aspekter ved det estetiske og etiske, to motiver som ikke bare inntar en sentral rolle i *Is-slottet*, men som også springer ut av den greske tragedien slik vi finner den hos Nietzsche: polariseringen mellom nærhet og distanse, rasjonalitet og irrasjonalitet.

I det selvbiografiske essayet «Om skrivaren», utgitt kort tid etter *Is-slottet*, understreker Tarjei Vesaas hvor viktig den åpne romanen er i hans fortellerprosjekt: «Såkalla uforståelige romanar må òg bli skrivne», sier han – og legger til: «Lesaren må gå til lesinga utan fordomar, så kanskje han kjenner i seg kva bokskrivaren vil fram til. Det skal ikkje skrivast så det blir skjøna med kaldt hjarte. Der bør vera ein god del som lesaren einast kjenner inni seg. Lesaren må få høve til å opne sine eigne hemmelege rom» (Vesaas 1964: 28f).

Dette hermeneutiske fokuset på leserens innlevelse og kunstens åpenhet finner vi også igjen hos Nietzsche, om enn i en annen form og innpakning. I *Tragediens fødsel* går den unge filosofen til angrep på en sokratisk rasjonalitet som i hans øyne kom til å forrykke forholdet mellom det dionysiske og apollinske i kunsten. Det dionysiske ble fortrent til fordel for det apollinske. Kunsten ble gjort til noe livsfjernt og fornuftstro, et drama der det gåtefulle og uforklarlige ved tilværelsen ble erstattet med det

rasjonelle og forståelige. Alt må gjøres forståelig for å bli vakkert, var den estetiske sokratismens øverste lov, et credo som frembrakte en nærmest urokkelig tro på logikkens muligheter der den flyttet kunstens fokus fra forsoning og innlevelse og over på det rasjonelle: Tenkningen skulle «langs med årsakssetningens ledetråder» rekke «helt ned i tilværelsens dypeste avgrunner», slik at den ikke bare gjorde det mulig å erkjenne det værende, men også «rette dets feil», skriver Nietzsche (Nietzsche 1993: 97).

Disse perspektivene utgjør i min tolkning et viktig bakteppe for forståelsen av *Is-slottet*. Både Siss og Unn kjemper gjennom hele romanen med å sette ord på det vanskelige, unevnelige og irrasjonelle, dette som ikke kan synliggjøres eller språkliggjøres overfor andre: ufornuftige følelser, uverdighetsopplevelse, erfaringer av annerledeshet, ensomhet. Dette fanges kanskje klarest inn av symbolparet lys og mørke, som på tradisjonelt vesaask vis blir stående i et antitetisk forhold til hverandre. I *Is-slottet* symboliserer lyset det harmoniske, rasjonelle og livsbejænde, mens mørket representerer det motsatte: det problemfylte, irrasjonelle og truende redselsfylte som den enkelte frykter og forsøker å overvinne. Disse kontrastene uttrykker mye av den underliggende problematikken i romanen, menneskets grunnleggende ulike måter å takle det vanskelige og tilsynelatende irrasjonelle mørket på: Siss, som i begynnelsen av fortellingen fylles av redsel, men etter hvert våger å ta mørket og følelsene på alvor; foreldrene, som tilbakeholdent latterliggjør datterens mørkeredsel; moster, som bruker mørket til å uttrykke sin egen sårbarhet og takknemlighet; Unn, som i slutten av slottvandringen lar seg forsone og innhulle av et digert soløye. Slik sett blir figurenes relasjon til lyset og mørket – sammen med andre symboler, som for eksempel stolene – en viktig indikator på det forhold de selv synliggjør til egne og andres problemer og irrasjonelle følelser. Alle rede i tekstens første linje skildres det for eksempel hvordan Siss' hvite panne «bora seg fram

gjennom mørket» (7). Siss' oppførsel er i stor grad knyttet opp til kunnskap og rasjonalitet – til å opptre som det flinke barnet, «the poor gifted child» (Miller 1981), som gjør og sier de riktige tingene og som finner bekreftelse gjennom det. Hun er jenta som skolekameratene samler seg om, lederen i gjengen av både gutter og jenter, skoleflink og god i idrett – ja, «ho var utan vidare den som styrte i fritids-levenet», sies det i romanens innledende sider (11). Samtidig er hun mørkeredd, og står på den måten midt i polariseringen mellom det rasjonelle og irrasjonelle. Første gang vi møter henne, blir det beskrevet hvordan hun forsøker å kontrollere vanskelighetene. Foten settes markert i bakken slik at hun hører skrittene, redselen gjøres om til en lek, et slags kognitivt spill som overskygger det truende, og på den måten får hun mot til å fortsette: «Fall ein for freistinga til å stiltre seg fram, var ein seld. For ikkje å tala om dersom ein i dårskap la til sprangs. Då ville ein fort kaste seg inn i eit *sanselaust* sprang», fortelles det (8). Slik narrer hun seg selv til å overse mørkeredselen, ja, hun omtaler følelsene som «dårskap» og fremstiller dem på den måten som latterlige og dumme. I slutten av romanen synliggjør derimot Siss en helt annen trygghet enn tidligere når det gjelder å takle dette sanseløse og irrasjonelle, en måte å forholde seg til det truende på som ikke før har vært der. Hun er riktig nok fremdeles like redd, men i stedet for å latterliggjøre og overse dette som «dårskap», konstaterer hun nå at de irrasjonelle følelsene er der og at de faktisk skremmer henne (jf. 185). Åpningslinjen, der det beskrives hvordan den lyse pannen (det positive og kognitive) borer seg målbevisst frem gjennom mørket (kaoskreftene og det irrasjonelle), ser slik ut til å være svært betegnende for hennes posisjon og kamp i romanen.

Jeg har tidligere påpekt hvordan Siss' foreldre tydelig plasserer seg i stolene i forhold til datterens virkelighet. Følelser skal dekkes over. Det vanskelige skal skjules eller unngås. Mørkeredsel blir skjemt bort, og sorg og død unngår

en å snakke om. Idet Siss skal oppsøke moster, råder for eksempel moren henne til å ha med seg følge – ikke fordi hun behøver en som kan støtte, trøste og oppmuntre henne, men på grunn av at moster av den grunn «spurde mindre» dersom hun «ikkje var åleine med henne» (118). På samme måte advarer doktoren barna mot å nevne «den vonde hendinga» (165), mens manngarden på sin side tier stille om sin egen sårbare verden (102ff). Slik blir også de voksne bærere av dette rasjonalitetsmotivet. Det er derfor interessant å legge merke til at det er først idet et voksent menneske setter ord på egen utilstrekkelighet og irrasjonalitet at det skjer et vendepunkt i Siss' liv. Det er i nattemørket sammen med moster at hun lærer å verbalisere løftet til Unn; moster kaller på Siss en gang denne går forbi, og i ly av skumringen kan de si ting som de ellers ikke hadde våget å fortelle. Også moster kjemper med sin egen irrasjonalitet: «[E]g burde gått rundt og takka alle menneske. Men eg greier det ikkje, eg er ikkje slik laga», sier hun til Siss (166). Men om hun ikke er slik laget, overvinner hun likevel trangen til å unngå det vanskelige. På den måten ikler hun sin egen sårbarhet i ord og setninger, og både Siss og moster makter dermed denne kvelden å verbalisere mye av det problematiske som de begge har opplevd.

Det er denne språkliggjørelsen Unn kjemper mot i begynnelsen av romanen. Det er først i møtet med isslottet at hun klarer å sette ord på dette vanskelige og problemfylte: det skjøre ropet om samvær og trøst. Som vi tidligere har sett, kan topografien mellom bygda og den frosne elva tolkes som både et virkelighetstro vinterlandskap og en fantastisk eventyrverden, en glidende veksling mellom det mytiske og realistiske der fisker forteller, snøvær stopper på kommando (som det skjer i leteaksjonen etter Unn), isganger roper hau! av seg selv, og avstander i tid og rom viskes ut. Det er i denne tragediens vekselvirkning mellom det apollinske og dionysiske at Unn beveger seg mot og inn i is-

slottet, det er i denne spenningen hun fylles av ønske om katharsis, og det er idet det apollinske og dionysiske opptrer samtidig at hun forsones – og dør. Dette, sammen med de kompositoriske likhetene med tragedien, gjør at Unns skjebne i min tolkning kan forstås som en tragedie, en fortelling der hun på den ene siden vinner forsoning og innsikt i isen, men samtidig også møter undergang og død.

Det er videre verdt å merke seg at den vesle elleveåringen påfallende ofte settes i sammenheng med ord som «gåtefull», «uskjønleg», «spørjande» og «ukjend», karakteristikk som også følges opp av romanfigurene: «Kvifor er Unn slik?» spør Siss (120); «[e]g veit ingenting eg, ser du, om Unn», forteller moster (121); «så hadde Unn [...] aldri vori skikkeleg med dei, haldi seg utanom, spreidd age, men ikkje meir», tenker skolekameratene (126); «[d]en ukjende Unn», sier bygdefolket (110). Dette distanserte og gåtefulle kan på den ene siden ses i lys av skamerfaringen og redselen for å blottstille seg selv overfor andre. Samtidig kan det også leses som en beskrivelse av hennes (selv)valgte posisjon *utenfor* normaliteten og flokken. Unn går nemlig både konkret og symbolsk sine egne veier, slik vi mellom annet ser det i vandringen bort fra veien som «leidde rett på skolen» (45) og i den korte referansen til den harde hånden som river henne vekk fra brådyppet og inn til den skrålende flokken (51). Personene omkring henne blir slik sett stående på behørig avstand til henne; skamerfaringen, vandringen inn i det mytiske eventyrlandskapet, hva som skjedde i isslottet, det ville ropet om samvær og trøst, lengselen etter Siss og tanken om «det andre» blir for omverdenen liggende ukjent og gåtefullt tilbake. Ingen får gå med henne inn i den frosne fossen, på samme måte som ingen får være til stede når vårløsningen lar slottet gå i elva.

Men det er ikke bare på handlingsplanet at denne spenningen mellom det rasjonelle og irrasjonelle, nærhet og distanse, trer frem. Også

fortellerteknisk mener jeg å finne igjen en slik polarisering. I *Is-slottet* møter vi en blanding av personal og aural, allvitende fremstilling, en fortellerteknikk der synsvinkelen beveger seg glidende mellom det allvitende refererende og en indre, personlig farget dialog eller monolog. Et betegnende – og for vårt vedkommende: bemerkelsesverdig – eksempel på dette finner vi igjen i speilscenen, i Siss' møte med Unn på sistnevntes rom. Denne scenen innledes med en objektiv og distansert tredjepersonsforteller. Så skifter med ett teksten tempus fra preteritum til presens, synsvinkelen blir personal, formet som en indre (og lydløs) dialog mellom Siss og Unn, et fortellerperspektiv og en tempusform som varer scenen ut: «Fire auge med glimt og strålar under vippene. Heile spegelglaset fullt. Spørsmål som skyt fram og gøyamar seg att. Eg veit ikkje» (25). Som Rakel Christina Granaas påpeker i sin analyse av romanen, blir avstanden mellom forteller og figurer her minimalisert, fortellerstemmen og figurenes blikk glir over i hverandre, og fortellerteknikken svarer på den måten langt på vei til Siss og Unns samhörighetsopplevelse (Granaas 2002: 178f). Så brytes denne nærheten, narrasjonen skifter igjen tempusform og fortellerstemmen blir aural – men: *ikke lenger allvitende*. I de påfølgende linjene etter speilscenen heter det nemlig: «Om litt sa *noken* av dei: – Det var vel ikkje noko» (26 – min utheving). Dette «noken» markerer en svært interessant fortellerteknikk. Fortelleren, som ellers beskriver figurene med et allvitende auralt grep, ser her ut til å ha mistet oversikten og kontrollen over det fortalte – ja, det kan tilsynelatende virke som om han ikke lenger vet hvem det er som snakker! Bruken av ubestemt pronomen i denne sammenheng kan slik tolkes som en understreking av det forunderlige som nettopp har blitt språkliggjort i den indre dialogen mellom figurene. Som Siss og Unn ikke kan gi «noko svar på kva dette er» (25), kan heller ikke fortelleren det. I stedet poengterer han det uforklarlige ved hendelsen gjennom selv å tre

inn i det uforståelige. Uvissheten skyves på den måten fra figurplan og over til fortellerplanet, allvitenheten forsvinner, og det mer enn antydes at dette er noe som ikke kan forklares rasjonelt: dette er noe leseren selv må leve seg inn i. Fortelleren trer på den måten inn i det samme spenningsfeltet mellom rasjonalitet og irrasjonalitet som hovedpersonene står i, en fortellerteknikk som samtidig inviterer leseren til selv å leve seg inn i det fortalte – ja, til å «opne sine egne hemmelege rom», som Vesaas uttrykker det (Vesaas 1964: 29). Sagt på en annen måte: Fortellerens avstand fordrer leserens nærhet, og uten denne nærheten er det heller ikke fullt ut mulig å forstå tekstens åpenhet og spill om mening. Slik knytter brytningen mellom distanse og nærhet, rasjonalitet og irrasjonalitet i *Is-slottet* seg både til symboler, motiv og fortellerteknikk, og til det tematiske problemet figurene har med å kommunisere og forholde seg til sårbarhet, vansker og problemfylte følelser.

Litteratur

- Andersen, Hadle Oftedal (2000). *Spegelsalen: artiklar om norsk litteratur*. Helsingfors: Helsingfors universitet.
- Bibelen: *Det gamle og Det nye testamente*. Oversettelse 1978. [Oslo]: Det Norske Bibelselskaps Forlag.
- Chapman, Kenneth G. (1971). *Hovedlinjer i Tarjei Vesaas' diktning: å sanse det slik det er*. 2. oppl. Oslo: Universitetsforlaget.
- Eriksen, Trond Berg (1994). *Reisen gjennom helvete: Dantes inferno*. 3. oppl. Oslo: Universitetsforlaget.
- Fetveit, Leiv (1970). Det einsame hjartet: eit Vesaas-motiv. *Syn og Segn*: 362–367. Oslo: Samlaget.
- Granaas, Rakel Christina (2002). Barnet som krisebærer: refleksjoner omkring *Is-slottet*. I: Steinar Gimnes (red.): *Kunstens fortrolling: nylesingar i Tarjei Vesaas' forfatterskap* 185–199. Oslo: LNU: Cappelen.
- Graziani, Françoise (1992). Apollo, the mythical sun. I: Pierre Brunel (ed.): *Companion to literary myths, heroes and archetypes* 102–109. London: Routledge.
- Grimstad, Giulia (1971). *Is-slottet* av Tarjei Vesaas. *Edda*: [47]–50. Oslo: Universitetsforlaget.
- Herredsvela, Eivind (1972). *Is-slottet av Tarjei Vesaas – en litterær analyse med hovedvekt på symbolbruken i verket*. Hovedoppgave. Bergen: [Eivind Herredsvela].
- Landels, John G. (1999). *Music in ancient Greece and Rome*. London: Routledge.
- Miller, Alice (1981). *Prisoners of childhood: the drama of the gifted child and the search for the True Self*. [New York]: Basic Books.
- Myhren, Dagne Groven (1987). En studie i Tarjei Vesaas' roman *Is-slottet*: symbolikk og forkloristiske allusjoner. *Norskraft*: 22–72. Oslo: Universitetet i Oslo.
- Nietzsche, Friedrich (1993). *Tragediens fødsel*. Oslo: Pax.
- Nynorskordboka: definisjons- og rettskrivingsordbok. Oslo: Samlaget 1986.
- Pilodden, Toni Merete Hygen (2002). *Arketyper og elementenes poetikk i Is-slottet av Tarjei Vesaas*. Hovedoppgave. Telemark: [T.M.H. Pilodden].
- Solheim, Svale (1952). *Norsk sætertradisjon*. Oslo: Aschehoug.
- Steen, Ellisiv (1964). Tarjei Vesaas: *Is-slottet*. *Edda*: 117–128. Oslo: Universitetsforlaget.
- Sørllie, Brit (1992). *Temaet sorg i romanen Is-slottet av Tarjei Vesaas*. Hovedoppgave. Trondheim: [Brit Sørllie].
- Sundberg, Ove Kr. (2000). *Musikkenknings historie: antikken*. Oslo: Solum.
- Thielst, Peter (1997). *Jeg er ikke noget menneske – jeg er dynamit! : historien om Friedrich Nietzsche*. København: Gyldendal.
- Vesaas, Tarjei (1963). *Is-slottet*. Oslo: Gyldendal Norsk Forlag.
- Vesaas, Tarjei (1964). Om skrivaren. I: Leif Mæhle (red.): *Ei bok om Tarjei Vesaas: av ti nordiske studenter* 11–33. Oslo: Gyldendal Norsk Forlag.
- Vesaas, Tarjei (1968). *Båten om kvelden*. Oslo: Gyldendal Norsk Forlag.
- Wagner, Richard (1970). *Wagner on music and drama: a selection from Richard Wagner's prose works*. London: Gollancz.
- Winnicott, Donald W. (1971). *Playing and reality*. London: Tavistock.
- Øyen, Else (1966). *Ugiftede mødre: en sosiologisk undersøkelse*. [Oslo]: Universitetsforlaget.

Noter

- Sidehenvisninger i løpende tekst refererer i det følgende til *Is-slottet* (Vesaas 1963).
- Med akademisk resepsjon forstår jeg her de avhandling-er, essays og fagartikler som er publisert om romanen i Skandinavia eller skrevet på et skandinavisk språk.
- Ifølge Eivind Herredsvela fremstår hun som en person med en «forvrengd» livsform som fortelleren selv «tar avstand fra» (Herredsvela 1972: 45f). Ellisiv Steen poengterer hvordan «[f]lere kritikere» har oppfattet møtet mellom Siss og Unn «som et tilfelle på grensen av det normale, fordi de intense følelser som der ble engasjert, kunne kjennes som usunt erotisk farget» (Steen 1964:

127). «Da», skriver Steen, «må man se på Siss' krise som en kamp for å fri seg fra noe som kan være spire til abnorm erotikk, over til et normalt følelsesliv. Unns død får da et tragisk skjær av det avvikende menneskes undergang. Hun blir eksponent for de livsudyktige, sterile som livet ikke kan bruke» (ibid.). Giulia Grimstad er ikke langt unna en slik forståelse når hun i den vesle elleveåringen ser et menneske med «psykopatiske trekk» og «et ubevisst Oedipuskompleks». Unn er «en jente som skulker skolen», skriver hun, en person som «krever kontakt, selskap, kjærlighet», som «gjør noe ulovlig» ved å bevege seg mot isslottet og som på den måten er «skjebnebestemt» til å møte døden: «[U]n får liv og blir i romanen til det symbolske isslottet og det arketypiske fenomenet som lokker det utvalgte mennesket på en 'skjebnebestemt' måte. [...] Det er ikke hvem som helst som kan bli offer for denne draging. Unn er ikke 'liv laga'. Siss har vært flere ganger ved isslottet. Men hun er ikke 'inniblanda'» (Grimstad 1971: 47ff).

- 4 Se for eksempel: Fetveit 1970; Myhren 1987; Sørle 1992; Andersen 2000; Pilodden 2002.
- 5 Hadle Oftedal Andersen skriver for eksempel at fortellingen om Siss og Unn er «ei skildring av ein prosess der Siss først etablerer personlegdomen Unn og så støyter han frå seg. Ho isolerer seg, arbeider seg gjennom det som nå er knytt til karakteren Unn, for så å venda tilbake til normalleksistensen. [...] [D]en foreldreause jenta i is-slottet blir eit mentalt bilete på det Siss må fortrenga for å bli i stand til å møte menneska att» (Andersen 2000: 186).
- 6 Dette er et av hovedpoengene i Toni Merete Hygen Piloddens analyse av *Is-slottet*. «Unn», slår hun her fast, «er utilnærmelig for omgivelsene, og også bak hennes prosjekt med Siss ligger ønsket om samvær med moren. Derfor er også forholdet til henne fra begynnelsen av dødsdømt. Symbolsk kommer dette til uttrykk ved at hun skjuler seg under lag på lag av snø og is. [...] Snøen skjuler fotsporene hennes, og våre antakelser om at denne is-turen er determinert av hennes psykiske disposisjoner blir dermed ytterligere forsterket. Unns død er skjebnebestemt» (Pilodden 2002: 83).
- 7 Begrepet «flink pike» henspiller på Alice Millers klassiker *Prisoners of childhood* (Miller 1981).
- 8 Det kan her være interessant å legge merke til at øyet som element stadig settes i fokus i kontaktsøkingen mellom de to jentene og i møtet på Unns rom. I det knapt åtte sider lange kapitlet «Unn» brukes for eksempel verbet «sjå» ikke mindre enn femten ganger i ulike tempus-former for å beskrive hva som skjer mellom Siss og Unn og Siss og klassekameratene. Substantivet «auge» forekommer seks ganger. I beskrivelsen av de to jentene på Unns rom opptrer verbet «sjå» tjuesju ganger, mens «auge» finnes ti. En skal selvfølgelig være forsiktig med å trekke for omfattende og bombastiske konklusjoner av

en slik enkel empiri. Likevel er det ikke til å komme utenom at de to unge jentene i påfallende sterk grad beskrives i forhold til øyet som sanseorgan.

- 9 Siss viser gjennom hele romanen en bemerkelsesverdig stor evne til å lese hva omgivelsene tenker og føler. I hennes første møte med Unn heter det for eksempel: «Inne i timane viste det seg straks at Unn var ein av dei skarpaste. Men ho let seg ikkje merke med det, dei fekk ein litt uvillig vordnad for henne. Siss merkte seg godt alt slikt. Sansa at Unn stod sterk på den einsame plassen sin i skolegården», fortelles det (13 – uthevet her). Denne evnen til å smelte sammen med omgivelsenes ønsker og forventninger trer særlig tydelig frem i situasjoner som er vanskelige, utrygge og kompliserte. Ett eksempel på dette er avledningsscenen på Unns rom der Siss konsekvent tilpasser seg det som skjer. Ikke mindre enn tre ganger i denne korte scenen viser hun at hun behersker tilpasningens kunst til fulle. Den første antydningen ser vi idet Unn vil kle seg naken. Denne invitasjonen overrasker Siss, men så med ett synes også hun at dette skal bli gøy: «– Du, no kler vi av oss! Siss stirte litt. – Kler av oss? Unn såg ut som ho glitra. – Ja.. Berre kler av oss. Det er moro det, vel? Ho byrja sjølv med ein gong. Visst! Hovudstup syntest Siss òg det skulle vera moro, og byrja i ein fart å få kledda av» (26f – uthevet her). Like etter står de nakne foran hverandre, og det fortelles hvordan Siss straks ønsker å sette i gang med leken og «det veldige levenet som vel hørde til» (27). Scenen er preget av at Siss bedriver et spill, hun opptrer som en tilpasningskunstner som gjemmer seg bak regler og forventede reaksjoner og på den måten pliktskyldig gjør det flinke piker skal i slike situasjoner. Kler en seg naken skal en også leke, sier de erfaringene hun har fra liknende episoder, og derfor står hun straks klar til å sette i gang med det levenet «som vel hørde til». Denne form for tilpasning ser vi også mot slutten av avledningsscenen, der hun først sier: «Men her er då varmt, synest eg», for så – etter Unns divergerende synspunkt – raskt å skifte mening: «Siss kjende etter. Det var visst sant. Ein stod her og fraus litegrann» (27f). På bakgrunn av dette blir det kanskje litt mer forståelig at Siss reagerer som hun gjør når Unn hele tiden setter i scene uventete ting. For den nye venninnen gjør nærmest ingen ting av det Siss hadde forventet skulle skje. Hun kler seg naken, forsøker å betro henne ting ingen andre visste om og sier deretter at hun ikke tror hun kommer til himmelen. Den fortvilte Siss vet til slutt ikke hva hun skal gjøre; hun forsøker å redde situasjonen ved å si ting som passer seg og rommer til slutt ut i tøyseprat («Det blir vel snart så kaldt at eg fryr nasane av meg på vegen» (33)), en utrygghet som fører til at Unn ikke får fortalt det hun ønsker. Siss' usikkerhet og tilpasning fører på den måten indirekte til det tragiske som snart skal skje, om det i det hele tatt er mulig å bru-

ke en slik setning i forhold til en elleve år gammel skolejente; det som skjedde på rommet ble for vanskelig til at Unn orker å se venninnen igjen så raskt: «Ho hadde skremt Siss så Siss flydde. Gjekk ikkje an å treffe henne like etterpå! Gjekk ikkje an å gå på skolen i dag» (44). Det tragiske ved denne opplevelsen forsterkes bare av de tankene Siss har kvelden før. Like før hun forlater Unn skal hun nemlig til å fortelle hvor mye hun verdsetter vennskapet med den nye venninnen: «Du kan seia meir ein annen gong. Når du vil ein annen gong» (33), tenker hun inni seg. Men hun sier det aldri høyt. I stedet etterlater hun den andre uten andre ord enn tøysete og flaue vendinger – og oppfører seg dermed ikke ulikt de voksne: distansert og fylt av redsel for å uttrykke egne følelser.

- 10 Se for eksempel Landels 1999; Sundberg 2000.
- 11 Legg dessuten merke til at ellevannet kommer ut «nytt og reint» etter ferden gjennom isslottet (53). Også dette fremstår på den måten som en indikasjon på de tilsynelatende rensende elementene ved isformasjonen.
- 12 *Tragediens fødsel* er i stor grad påvirket av Arthur Schopenhauers og Richard Wagners forståelse av vilje og forestilling. Forestillingen knyttes her opp mot det apollinske, mens det dionysiske knytter seg til viljen. Det kan av den grunn være interessant å merke seg at Wagner omtaler skriket som viljens mest direkte uttrykk (Wagner 1970: 182).